
“EL MOVIMIENTO FOMENTA MÁS LA NOVEDAD QUE LA PRECISIÓN Y FAVORECE LA TERGIVERSACIÓN”*

Nicholas Temperley

Christopher Hogwood estaba hablando probablemente por muchos cuando afirmó, en una reciente entrevista¹, “Me parece razonable decir que, si hay 47 o no importa cuántos *Mesías* en el catálogo discográfico, no es descaminado decir que tan sólo un par de ellos reflejan realmente lo que Haendel escribió o cómo podría haber esperado oírlo.” Parece realmente razonable. Pero, ¿por qué?

Una respuesta que se oye con frecuencia es que con un gran compositor tenemos el deber de interpretar su música tal y como él la concibió. Pero el compositor está muerto; incluso el Cristianismo no nos enseña que las almas inmortales se preocupen sobre las reputaciones póstumas de sus encarnaciones previas. Ya no podemos agradar a Bach o Haendel. Otra versión de este argumento sostiene que los derechos morales o legales del compositor se extienden al modo exacto en que se interpreta su música, presumiblemente para siempre. Esta es ciertamente una pretensión realizada por los compositores vivos de nuestro propio tiempo y se hace valer dentro de unos límites con restricciones legales. Pero transferirla a épocas anteriores supone ignorar un cambio fundamental que ha surgido en la relación entre compositor y público. Es evidente que Bach, por ejemplo, se esforzaba por satisfacer a sus amos y patronos dando lo mejor de sí. Podía instruir a sus cantantes e intérpretes, pero no pensaría en tratar de imponer su deseo en materia de estilo interpretativo al Rey de Prusia. Si su música se tocaba en cortes lejanas, habría supuesto que el Kapellmeister la adaptaría para adecuarse a los requerimientos locales, añadiendo o quitando instrumentos, reescribiendo arias, siguiendo la costumbre local en materia de repeticiones y ornamentación, etc. La sola idea de que los músicos de Londres en 1984 deberían educarse para adoptar con precisión el gusto de los patronos y de los públicos de Bach lo hubiera sumido en el desconcerto.

* “*The movement puts a stronger premium on novelty than on accuracy, and fosters misrepresentation*”, en *Early Music*, Vol. XII núm. 1 (Febrero 1984, pp. 16-20).

1. *The Times* (29 marzo 1983).

Abandonemos, pues, la pretensión de que nuestras interpretaciones “auténticas” se dan por consideración hacia los muertos. Las hacemos por nosotros mismos. Existe un deseo muy extendido de revivir el pasado, o al menos los aspectos más atractivos del pasado. Como ha señalado Joscelyn Godwin en estas páginas, “Viviendo en nuestro tiempo, hacemos bien en veranear en épocas más sensatas. Muchos lectores se habrán dado cuenta de que la música constituye un excelente vehículo para este tipo de viajes.”² Lo esencial aquí es la creencia de que lo que oímos es históricamente auténtico, lo sea realmente o no. Y si hemos de creer eso, entonces el sonido debe ser conspicuamente diferente de aquello a lo que estamos acostumbrados. Aquí se encuentra uno de los mayores peligros del movimiento. Ya que fomenta más la novedad que la precisión y favorece la tergiversación.

Todas las generaciones buscan nuevos estilos que hacen que los gustos de sus padres parezcan trasnochados. En nuestra época, la nueva música no puede satisfacer plenamente la necesidad, ya que una gran parte de ella se ha replegado sobre sí misma para satisfacer únicamente a una élite académica. El sonido de la música barroca tocada con réplicas de instrumentos originales, y en los estilos actuales de articulación y balance, constituye hoy día una de las experiencias musicales más refrescantes y fascinantes que pueden tenerse. Al contrario que una gran parte de la nueva música, no coloca obstáculos y dificultades en el camino del oyente. Y parece que apoya la etiqueta de autenticidad que, como la etiqueta de la botella de vino, contribuye tanto a nuestro disfrute. Pero, de hecho, muchas de las prácticas interpretativas que conforman este estilo se han elegido tanto por su novedad como por su corrección histórica. Y esta novedad se disolverá con tanta certeza como la nieve. Nuestros sucesores encontrarán su propia aproximación a Bach, como ha hecho cada una de las generaciones desde que se inició el resurgimiento de Bach. Nuestras maneras en relación con la música antigua se ridiculizarán y, a continuación, se olvidarán: y más tarde (quién sabe) quizás vuelvan a resurgir.

La evidencia que apoya esta afirmación está suficientemente clara para aquéllos que quieran verla. Muchos elementos del estilo (o estilos) de música antigua actualmente de moda se basan poco o nada en absoluto en los hechos históricos. El característico ataque-y-caída de Harnoncourt-Hogwood, por ejemplo, que constituye para muchos la esencia de la “consciencia histórica”, no se funda en la evidencia histórica; como tampoco lo hace la creencia actual de que los intérpretes barrocos utilizaban tan sólo el vibrato como un ornamento.³ Parece ser que los dobles puntillos de las oberturas francesas se introdujeron a finales del siglo XVIII; no

2. *Early Music*, II (Enero 1974), p. 15.

3. Francesco Geminiani, por ejemplo, decía que el vibrato, que él llamaba “the Close Shake” (el trino cerrado), “debería utilizarse con tanta frecuencia como sea posible”, incluso en las notas cortas, y daba a entender que se trataba del modo principal de otorgar “significado y expresión a la madera y al metal”. La *messa di voce*, por otro lado, había de utilizarse únicamente en las notas largas (*The Art of Playing on the Violin* [Londres, 1751], pp. 8, 2).

hay nada que muestre que Haendel –por no hablar de Lully– interpretara las suyas de este modo. Frederick Neumann ha señalado este último hecho y otros que resultan intragables para los entusiastas de la música antigua, y ha aportado pruebas muy poderosas para apoyarlas; pero ha sido desautorizado por una suerte de voto mayoritario. (La gran diferencia entre el Profesor Neumann y sus oponentes es que a él le interesa la verdad histórica, mientras que estos últimos están buscando en muchos casos justificación para un modo de interpretación predilecto o de moda.) Otro ejemplo es la manera actual de concluir un movimiento: tempo estricto hasta el penúltimo acorde y a continuación una pausa antes del último acorde. Resulta refrescante, es agradable y sobre todo difiere del *ritardando* convencional. Pero no conozco ninguna prueba de que sea auténtico. En ausencia de pruebas en un sentido u otro, parece muy probable que la convención del *ritardando* se remonte al menos a los comienzos de la ópera y la monodía.

Algunos elementos de nuestro estilo “barroco” son definitivamente contrarios a la práctica de la época. Lo más chocante es la utilización de contratenores para cantar partes de castrato. Haendel utilizó siempre una mujer si no existía un castrato adecuado. Pero Nicholas McGegan, en una interpretación de *Orlando* en San Luis el pasado febrero que fue, por otra parte, el intento más completo de remedar el teatro musical barroco que he visto nunca (y, a propósito, fue una experiencia absolutamente fascinante), utilizó un contratenor para el papel protagonista. Aunque Drew Minter cantó con un control y una sensibilidad extraordinarios, era físicamente incapaz de aportar el frenesí y la furia que exige su parte. ¿Por qué nos gusta escuchar a contratenores en estos papeles? Sólo se me ocurren dos respuestas posibles: porque nos gusta el sonido, independientemente de la historia; o porque el sonido aumenta nuestra distancia respecto de lo que nos resulta familiar: más específicamente, de la música del último Romanticismo, que es el enemigo fundamental y tácito de todo el movimiento.

El nuevo estilo barroco es, por tanto, ecléctico. Se vale de algunas ideas de la práctica de la época, por ejemplo la elección y el número de instrumentos; otras, como la utilización de los contratenores, pueden tomarse prestadas de diferentes tradiciones históricas, con tal que no sean románticas; pero otras (de naturaleza menos tangible) se inventan o se basan en prejuicios actuales, como el idioma del ataque-y-caída. No veo nada objetable en sí mismo a todo ello. Pero creo que es mejor entender el estilo como ecléctico que pretender que es auténtico. La pretensión de autenticidad es arrogante, especialmente cuando persigue desautorizar el gusto de los músicos o los oyentes mediante una invocación a la erudición.

La posición de los musicólogos en este tema es delicada. Pueden estudiar todas las pruebas disponibles sobre práctica interpretativa, pero si esto ha de ser un factor que influya en el gusto es algo que debe demostrarse en la interpretación. Es imposible, no obstante, can-

tar o tocar una pieza musical utilizando tan sólo hechos históricamente establecidos como determinantes del estilo. Los intérpretes, que pueden ser ellos mismos musicólogos, incorporan inevitablemente numerosos rasgos estilísticos que son demasiado sutiles para describirse y que, en consecuencia, no pueden juzgarse por medio del criterio de la exactitud histórica. La mezcla resultante puede estimular fuertemente el deseo de un estilo novedoso pero con una sonoridad histórica. Los intérpretes quieren que los estudiosos les digan lo que es correcto; los estudiosos deberían decirles lo que saben e incidir en que el resto es un asunto de gusto.

A pesar de estas dificultades, creo firmemente en el esfuerzo de montar interpretaciones guiadas por un criterio histórico. Dudo de que el nivel de exactitud pueda ser muy alto para la música barroca (y aún menos para épocas anteriores), pero los intérpretes han mostrado ser inventivos a la hora de construir un nuevo estilo sobre la espina dorsal histórica. Esto ha cumplido una función educativa de gran utilidad. También ha avivado el interés de mucha gente por las obras maestras ya consolidadas, así como por la música desconocida del pasado.

En un congreso sobre el *Mesías* de Haendel celebrado en Ann Arbor, Michigan, en diciembre de 1980, se ofrecieron dos interpretaciones contrastantes: una, el *Mesías* navideño anual en estilo tradicional, con el Coro de la Universidad de Michigan integrado por unas 250 voces y dirigido por Donald Bryant, con una gran orquesta; la otra, con el grupo de instrumentos originales Ars Musica y un coro de 23 voces, dirigidos por Edward Parmentier. La interpretación de Bryant mostró una cierta influencia de las tendencias actuales, por ejemplo en la utilización de un clave y en la incorporación de algunos adornos vocales. La de Parmentier fue un ejemplo extremo del tipo de construcción inventiva sobre datos históricos que acabo de mencionar. En aquella época la tildé de “vanguardista”; pero estaba claro que no era auténtica.

No sólo los instrumentos, sino que también el coro adoptó un extraño tipo de ataque staccato cuyo origen es puramente contemporáneo. Parmentier hubo de interpretar toda la obra en el tiempo confiado convencionalmente a un concierto y a una transmisión radiofónica; pero se vio constreñido por la etiqueta de la “autenticidad” a hacerlo así sin ningún corte y a interpretar todos los da capos. Inevitablemente, por tanto, sus tempos hubieron de ser incómodamente rápidos (aunque no logró empujar a René Jacobs en “He was despised”). Justificó esto comparando los movimientos con diversas danzas barrocas: una vez más, una idea contemporánea, no una barroca. Y de este modo retozamos y saltamos a lo largo de la vida, la crucifixión y la resurrección de Jesucristo. (Resulta revelador que ninguno de cuantos defendían la interpretación “auténtica” en este congreso tuviera nada que decir sobre el texto del *Mesías* o sobre su significado para los contemporáneos de Haendel.)

En mi opinión se trató de un completo fracaso como interpretación del *Mesías*, porque distorsionaba el significado de la obra. Pero en principio no pongo objeciones a experimentos

de este tipo. Simplemente me reservo el derecho de juzgarlos del mismo modo que cualquier otra interpretación. No se me dirá que este modo es un *a priori* mejor que cualquier otro porque es auténtico. En primer lugar, sé muy bien que no es auténtico: dista mucho de ser una réplica de una interpretación de la época de Haendel. Pero, lo que es aún más importante, no reconozco que el modo de interpretación que se adecue al compositor sea necesariamente el mejor para cualquier época.

La adopción de la autenticidad como el criterio definitivo llevaría a la conclusión de que la música medieval, por ejemplo, no puede interpretarse en absoluto, por falta de datos históricos. Christopher Hogwood llegó a alguna conclusión de este tipo en la entrevista ya mencionada, cuando afirmaba que había quedado desencantado con el Early Music Consort ⁴ porque "sencillamente no había evidencias suficientes de todo lo que estábamos haciendo con la música medieval y yo quería trabajar en una época en la que pudiera relacionar mucho más estrechamente los instrumentos conservados y las fuentes escritas con el sonido que producíamos." ¿Evidencias? Uno necesita pruebas para establecer la verdad histórica: y la conciencia histórica ha dado lugar a algunas interpretaciones extraordinariamente satisfactorias. Pero una práctica interpretativa se juzga en función de si agrada, no partiendo de ninguna evidencia. Estamos elaborando nuestros propios patrones estéticos para nuestro propio tiempo. Hogwood ha sido, sin ir más lejos, un exponente magistral dentro de este proceso.

Una cosa es proponer interpretaciones frescas de gran música inspirada por descubrimientos históricos y otra muy diferente pretender que estas interpretaciones sean superiores, por encima y más allá de cuestiones de gusto, sobre bases espurias de "autenticidad", o condenar otros estilos interpretativos por "equivocados" o "injustificados". ⁵ Lo que pasa es que el *Mesías* constituye uno de los mejores casos a este respecto, porque cuenta con su propia tradición interpretativa muy fuerte y el movimiento de la música antigua aún no ha conseguido sofocarla.

El *Mesías* ha sido, en la cultura anglosajona, una obra de una grandeza monumental, que expresaba sentimientos religiosos, patrióticos y colectivos con un poder y una autoridad con los que no podía contar ninguna otra obra. El propio Haendel fue únicamente uno de los que colaboró en la creación de esta tradición. El Rey David, Isaías y el deuterio-Isaías jugaron su papel; también lo hicieron Lucas, Juan y Pablo; también los traductores de la Gran Biblia y de la Versión Autorizada; Charles Jennens jugó un papel importante. Numerosos estilos y técnicas musicales, alemanas, italianas, francesas e inglesas, intervinieron en la construcción del oratorio, así como alguna música preexistente. Haendel fue la figura principal que conjuntó todas estas cosas en una poderosa síntesis. Pero el proceso no concluyó con él. Muchos de sus

4. Grupo creado por David Munrow en 1967 y especializado en la interpretación de la música medieval y renacentista. Christopher Hogwood fue uno de sus miembros fundadores. (N. del T.)

5. Nicholas Kenyon en *The New Yorker* (31 diciembre 1979).

discípulos introdujeron añadidos en la partitura y reinterpretaron la música con el paso del tiempo, cimentando así una tradición. No era algo muy diferente de los añadidos que se incorporaron al canto llano con el transcurrir de los siglos, enriqueciéndolo, alterándolo, ralentizándolo, haciéndolo más elaborado y solemne, pero sin negar su significado religioso fundamental. Este es el modo en que vive la música: por medio de un cambio y una renovación constantes.

El poder abrumador del *Mesías*, tal y como lo llamaron los victorianos, queda confirmado por las incontables fuentes de todas clases y de todas partes del mundo anglófono, por no hablar de las de otros países. Baste aquí una sola cita, tomada del diario de Mary Gladstone, hija del primer ministro: "Al *Mesías*. No hay palabras que puedan describir el efecto que me produjo [...] Es absolutamente absorbente, se apodera por completo de todo tu ser [...] Es divino."⁶

Semejante estatura no fue el producto exclusivo de la música de Haendel. Es cierto que Haendel compuso parte de su música más hermosa en el *Mesías*. Y fue él quien comenzó el proceso que condujo a su apoteosis victoriana. En primer lugar sabía que estaba escribiendo una obra profundamente religiosa. Sus propias creencias tienen poco que ver con ello, ya que los compositores barrocos escribían para sus patronos o para el público, no para ellos mismos. Haendel reconoció los profundos manantiales de la emoción religiosa del público y en sus oratorios, sobre todo en el *Mesías*, consiguió finalmente explotarlos. Ruth Smith ha mostrado que los oratorios constituían reafirmaciones de anglicanismo ortodoxo que hacían frente al ataque deísta, "mostrando que Dios podía ayudar a los hombres con milagros; que El había ayudado así a los israelitas, cuyos caudillos eran valientes, nobles, sabios y sensibles [...]; y que Jesús cumplía las profecías del Mesías del Antiguo Testamento."⁷ Fue de nuevo Haendel quien inició la tendencia hacia la pompa y la solemnidad, incluida la utilización de extensas plantillas. Según Burney, "siempre utilizaba una orquesta muy numerosa" y "siempre anhelaba mucha gente en sus partituras y en su orquesta."⁸ William Hayes se quejaba en 1751 de que Haendel, "mientras se encontraba en el cenit de su grandeza, abordó otro tipo de música; más plena, más grandiosa [...] y, para que el estrépito fuera mayor, hacía que la interpretaran al menos el doble de voces e instrumentos de lo que nunca se había oído antes en un teatro."⁹ Algo que no podremos saber nunca es si aprobaría los sucesivos añadidos representados por los festivales de la Abadía de Westminster de 1784 y 1834, y por las interpretaciones del Crystal Palace de la década de 1850.

6. Citado en R. Pearshall, *Victorian Popular Music* (Newton Abbot, 1973), p. 140.

7. R. Smith, "Intellectual Contexts of Handel's English Oratorios", *Music in Eighteenth-Century England: Essays in Memory of Charles Cudworth*, ed. C. Hogwood y R. Lockett (Cambridge, 1983), p. 126.

8. Citado en R.M. Meyers, *Handel's Messiah: A Touchstone of taste* (Nueva York, 1948), pp. 150-51.

9. W. Hayes, *The Art of Composing Music by a Method Entirely New* (Londres, 1751), p. 9.

Pero todo esto no importa. El *Mesías* había asumido una vida propia. No dudo en afirmar que la grandeza de el *Mesías* en el siglo XIX trascendió con mucho la de la partitura de Haendel. La grandeza depende en última instancia del veredicto de la gente. No puede anularse con argumentos, o con las opiniones individuales de críticos o estudiosos. Y en principio no hay ninguna razón por la que la grandeza no deba ser la obra de muchas manos. Otros pueden construir sobre lo que uno ha creado, incluso si en el proceso cambian su significado. En ese sentido, el *Mesías* es como la *Odisea*, o como una de nuestras catedrales medievales.

El *Mesías* estaba ciertamente vivo y lleno de fuerza cuando Beecham realizó su gran grabación a comienzos de la década de 1950. Su desaparición puede que sea tan inevitable como la del Imperio Británico. Pero mientras que contenga significados profundos y queridos para un gran número de personas, odiaría tener que encontrarme entre aquéllos que la atacan. Una tradición interpretativa de este tipo cuenta con sus propios valores legítimos. De hecho, posee una autenticidad tal que está más allá de la llegada de ningún resurgimiento.

Es el aspecto destructivo del movimiento de la música antigua al que debería hacerse frente. Ya hay muchos pianistas que les da miedo tocar *El clave bien temperado* en público, aunque el piano es en muchos sentidos un instrumento mucho más adecuado para esta música que el clave. Será un día triste para la música aquél en el que los pianistas lleguen a sentir que no pueden incluir a Mozart, Beethoven o incluso Chopin en sus recitales en un piano de cola moderno; en el que las orquestas sinfónicas se sientan constreñidas a excluir a Beethoven de sus programas, condenando a su público a una restricción aún mayor de su alimento orquestal; en el que los organistas se sientan obligados a limitar su repertorio a la época de sus instrumentos; en el que el resurgimiento en ciernes de las óperas de Haendel quede fuera de los grandes teatros por un temor a los críticos que, a su vez, se sienten presionados a condenar el estilo de los cantantes y los intérpretes educados en la tradición romántica.

Estos cambios podrían llegar a tener lugar si los promotores de la música antigua insisten en sus pretensiones, muchas de las cuales son arrogantes y van mal encaminadas. Se han ganado una buena posición. Que sigan refinando su comprensión histórica y su amoldamiento del gusto del público a los nuevos estilos. Pero que reconozcan que también son válidos y, para mucha gente, preferibles otros modos de interpretar la música antigua. Al fin y a la postre, la autenticidad histórica constituye un criterio falso para la interpretación musical. ■

Traducción: Luis Carlos Gago